

Teritorij arhitekt ure

1966.

VITTORIO
GREGOTTI



VITTORIO GREGOTTI

TERITORIJ ARHITEKTURE

Vittorio Gregotti
Il territorio dell'architettura
1966.



UVOD U NOVO IZDANJE

Vittorio Gregotti

Ponovo pročitati vlastiti tekst nakon više od 40 godina od njegovog prvog izdanja te komentar Umberta Eca koji opisuje uvjete nastajanja istog a koji je poslužio kao uvod francuskom izdanju 1982. godine skoro na pola puta između reinterpretacije “Teritorija arhitekture” i danas, dvosmislen je i konfuzan posao.

Ne znam bih li trebao biti zadovoljan zbog poneke napredne intuicije ili bih se pak trebao sramiti zbog vlastitog neiskustva. Nismo sigurni postoji li još uvijek određeni teritorij arhitektonskog djelovanja. Svojom sam knjigom zasigurno doprinio micanju njegovih granica, uvijek jasno naglašavajući potrebu za svojevrsnim temeljem, suštinom, osnovnim pojmovima.

Osim toga, u mojim godinama čovjek se očajnički trudi oduprijeti polaganju izvješća i procjenama, nada se da će živjeti još dovoljno dugo u želji da doživi još neka nova i drukčija iskustva, koja bi mogla dati precizan smisao vlastitim stvarima i osjećajima, te ne želi ni na koji način priznati da se teško kreće usred sve gušće tekućine svojih prošlih i već doživljenih iskustava; u isto vrijeme, sve ono što je bilo, što se dogodilo, formira i teren u kojem djelujemo, na kojem možemo raditi, na miran i samostalan način: povijest kao prostor projekta, kako ja često volim ponavljati.

Ako onda se pak aktualno stanje i situacija podudara s godinama kao što su ove bez mogućnosti strpljive gradnje i veličanstvenih pogrešaka, izvješće o minulim vremenima postaje sve kompliciraniji i svakako razočaravajuće. Često smo mi arhitekti vrlo uobraženi kad mislimo da su naše osobne ili grupne poteškoće (pa čak i ako govorimo o našim autobiografijama) značajno simboličke do kolektivnih poteškoća, ili makar od kolektivnih poteškoća s kojima se susreću intelektualci. Intelektualcima se, ili bolje rečeno, intelektualcima tehničkih disciplina, više od profesionalaca i umjetnika, ja bih rekao, smatraju neki talijanski arhitekti nezakonito ali pozi-

tivno, iako je kategorija intelektualaca do te mjere raspršila svoje granice, te proširila svoje usluge da je na taj način učinila nejasnim vlastite zadatke, vrijednosti i identitet.

Ako bih morao započeti s autokritičkom djelatnošću počevši od ponovnog iščitavanja vlastitog teksta danas, morao bih prije svega obratiti pozornost na precijenjenost procesa produktivne racionalizacije te nedostatnog razmatranja razlike ciljeva između umjetničke prakse i postupaka tehničkih disciplina; osim toga, upravo u poglavlju posvećenom tehničkom crtanju u velikom mjerilu, prenaglašeno pozitivna mišljenja vezana uz metode koje su bazirane na perceptivnim kriterijima, dok se s idejama predloženim pod tematikom odnosa između povijesti i projekta još uvijek slažem, upravo kao i načelno s idejom projekta na iskustveni način: ne dovodeći u pitanje danas mogućnost pristupa samom iskustvu, na stranu procesa falsificiranja predloženih od strane enormne difuzije arhitektonskih primjera izvedenih iz ponašanja koji su promovirani od strane nematerijalne komunikacije.

Naprotiv, volio bih naglasiti važnost materijala ponuđenog u bilješkama, materijal pun zanimljivosti i rariteta važnih za razne druge teritorije koje je vrlo teško pronaći u drugim esejima o teoriji arhitekture, posebice ako govorimo o dva desetljeća koja su prethodila izdavanju *Teritorija arhitekture*, koji pak nude u svojim razmišljanjima temeljne materijale upravo za svojstvenost naše umjetničke prakse.

Mišljenja sam da bismo se morali upitati u kojoj mjeri razmišljanja kao ova koja sadrži *Teritorij arhitekture* obuhvaćaju objektivnu, metodološku, moralnu ili pedagošku važnost, ili su naprotiv samo autobiografski način procesa izgradnje arhitekture, odnosno crteža, u najširem smislu ali također i u najinstrumentalnijem smislu ovog pojma, u odnosu na značenje koje se želi istražiti kroz djelo, značenje koje samo arhitektura može dati.

Smatram da su mnogi posvetili svoja razmišljanja i rasprave vezane sa dvostruko značenje riječi crtež: u smislu projekta i dizajna te u smislu nastojanja reproduciranja predmeta i ideja sa svojim samostalnim figurativnim značenjem.

U našem (op. talijanskom) je jeziku riječ disegno (crtež) dugo vremena sretna višeznačnost, jer ona stvara neprimjetnu i irelevantnu razliku između riječi (za razliku od, barem za

sada, u velikom dijelu operacija elektronskog računovodstva) znak, značenje i projekt.

Što, ako ne ovo, potiče jednog arhitekta na pisanje? On se vraća književnom tekstu kako bi se preispitao o osnovama (ili barem razlozima postojanja) vlastitog posla koristeći na taj način dvostruko pogrešan oblik u odnosu prema posebnostima alata svoje umjetničke prakse ili pak ako je u procesu analiziranja stanja arhitektonske discipline, odnosno njezina interpretativnog objašnjenja umjesto da je transformira samim svojim radom? Ili možda ako se smatra da se na taj način pridonosi mijenjanju umjetničke prakse i vlastitog vremena što bi, u tom slučaju, dopustilo ovaj prijelaz iz verbalnog u vizualni, složenom u našem slučaju zbog materijala koji proizlaze iz korištenja tehnika gradnje i funkcija stanovanja više no od samog prikaza koje arhitektura implicira?

Ne mogu se ovdje baviti pitanjem eventualne refleksije između verbalnog i figurativnog diskursa, što je samo po sebi tema duge tradicije pisanih djela od Aristotela do Leonarda, od Warburga do strukturalista (Cesare Segre je upravo o tome nedavno pisao i dao nova objašnjenja u jednom svom tekstu gdje uspoređuje odnos između slikarstva, jezika i vremena). Dakako, ne sumnjam u mogućnost postojanja određene prijemljivosti ili pak genetsko zajedništvo između ova dva diskursa. Zapravo se radi, ne samo o dvostrukom već višestrukom diskursu između prikaza i verbalnih sposobnosti te također korištenja jezika kao kritičke interpretacije samog literarnog djela, ili o odnosu između zvuka i jezika, u kojem se u pozadini uspoređuju teze o jedinstvu umjetnosti te o posebnosti zasebnih umjetnosti.

Najkompleksnija poteškoća koja je u isto vrijeme i veliko bogatstvo, u slučaju arhitekture, sazdana od trenutka i načina na koji promišljena i izražena u lingvističkim terminima rasprava, već u začetku duboko promiješana sa sjećanjem i vizualnom imaginacijom, se transformira u konkretan materijal arhitektonskog projekta. Što se mene tiče zamislio sam *Teritorij arhitekture* kao projekt koji je djelomično možda neovlašten ali koji zasigurno za mene ima poseban karakter za razliku od drugih knjiga napisanih istih godina vezanih za stanje arhitekture. Iznad već povijesnog svjedočanstva, smisao i mojeg teksta mora se tražiti dakle više u mojim djelima, u mojim arhitektonskim radovima u ovih 40 godina sa svim njihovim pozitivnim dvosmislenostima i sa malim fragmentima istine koji iz nje ponekad izranjaju.

PREDGOVOR¹ UMBERTA ECA

Knjiga Vittoria Gregottija izdana je u Itaiji u lipnju 1966. godine: napisana je 1965. i prikazuje iskustva prijašnjih godina. Ne inzistiram na ovim godinama kako bih osporavao aktualnost knjige: probleme o kojima se u knjizi raspravlja smatram itekako aktualnima još uvijek, a autor je vjerojatno naknadno dodao različite nadogradnje samog teksta. Činjenica je da se ova knjiga, zbog diskusija i razmišljanja na koje se referira, zbog svog metodološkog usmjerenja i interdisciplinarnu napetost koja je pokreće, mora čitati u kontekstu talijanske kulturne rasprave (u velikoj mjeri “milanske”) šezdesetih godina prošlog stoljeća. Radi se o kontekstu koji djelomično može promaknuti francuskom čitatelju, kojemu se može desiti da postane žrtva određenih *trompe-l’oeil*² efekata. Referiranje na strukturalističke rasprave, na primjer, koje su u tom periodu bile aktualne u Francuskoj ili aluzije na mogućnost semiotike arhitekture, mogle bi izgledati kao rezlutat prikladne nadogradnje (ažuriranja) određenih tadašnjih aktualnih pitanja i problema. A zapravo su ova referiranja prirodni zaključci starijeg i već razrađenog diskursa, i moraju biti sagledani u vrlo preciznoj perspektivi, koju bih želio definirati prema dvije osi povijesti talijanske kulture poslije Drugog svjetskog rata:

1—leonardovski san arhitekta pedesetih godina

2—interdisciplinarna atmosfera i kritika nove avangarde.

Naizgled, ove se dvije struje odvijaju neovisno jedna od druge. Prva zapravo pripada povijesti misli i arhitektonskoj praksi i uistinu je vrlo karakteristična milanskoj klimi, dok je druga fenomen koji se odnosi na talijansku kulturu u cjelosti. Vidjet ćemo, ipak, da se u određenim elementima spajaju te da su ti spojevi vrlo očiti.

Milanskog arhitektu iz perioda poslije Drugog svjetskog rata (a ako govorim o arhitektu govorim i o urbanistu, industrijskom dizajneru baš kao i o grafičkom dizajneru) formirali su učitelji koji su, unatoč fašističkom režimu, osnivali eksperimen-

¹ predgovor za francusko izdanje *Le territoire de l’architecture L’Equerre*, Paris 1982.

² iluzionističko (arhitekturno) slikarstvo

mentalne škole kritičke diskusije od velike važnosti. Već u to vrijeme, moramo primijetiti, takve škole nisu pohađali samo arhitekti: bile su sazdane od neobičnih grupica intelektualaca koje su uključivale i kritičare arhitekture kao što je Eduardo Persico, izdavače kao što su Rosa i Ballo (koji su u fašističkom periodu uveli u Italiju autore kao što je Brecht), povjesničare kinematografije kao što je Luigi Rognoni koji je tijekom bombardiranja prelazio grad biciklom kako bi spasio filmove René Clair-a ili Jean Renoir-a, i grupu filozofa, prije svega Antonio Banfi koji je, nasuprot utjecaju idealizma Benedetto Croce-a (koji je dominirao liberalnom kulturom južno-centralnog dijela Italije) s jedne strane i idealizam Giovanni-ja Gentile-a, koji je postao skoro službena filozofija fašizma, s druge strane, diskutirao je sa svojim studentima i prijateljima o temama kao što su marksizam, o Hesserlovoj fenomenologiji, filozofijama znanosti. Udruženje ovakvih misli i interesa bilo je poznato pod imenom lombardski iluminizam (po jednoj tradiciji koja dolazi iz osamnaestog stoljeća – nije to izdvojeni slučaj, kao što ćemo vidjeti, prvi časopis u kojem su se predstavili teoretičari i spisatelji nove avangarde za naslov je uzelo ime upravo jednog iluministe iz tog vremena, zvao se Il Verri upravo po iluministu Pietru Verri-ju).

Milanski arhitekti (a kad govorimo o Gregottiju moramo spomenuti njegovog učitelja Ernesta Rogersa) koji se rađaju u toj klimi a poslije Drugog svjetskog rata postaju tumači i kritičari industrijske buržoazije, skloni radikalnom socijalizmu (dok filozof kao što je Banfi ulazi u Komunističku partiju), koji se s jedne strane pokušavaju baviti problemima znanosti, tehnologije, industrijskog programiranja, a s druge strane ispunjavaju vlastito djelo moderniziranja talijanske vizualne kulture trudeći se očuvati vrlo blizak odnos s umjetnicima, piscima, filozofima. Potpuno je razumljivo zašto je knjiga kao što je ova, koja govori o arhitekturi, prepuna referiranja na Heideggera, Merleau-Pontyja, Wittgensteina, Whiteheada, Sartrea. Ne radi se ovdje o osobnim kulturnim interesima autora već o uvriježenom ponašanju, o jednom intelektualnom stilu. U to vrijeme arhitekti se nalaze uz Enza Pacija, koji je mislilac Banfijeve škole, pa je potrebno odmah primijetiti kako se dobar dio tematike koja se bavi značenjem i smislom arhitekture, koja se u ovoj knjizi nadovezuje na prva semiotič-

ka razmišljanja šezdesetih godina 20. st., rađa u fenomenološkom ambijentu. Iza lingvistike stoji Husserlovo djelo *Logische Untersuchungen* u kojoj se pitanje značenja (ne samo jezičnog) već postavlja na izvanredan način i o kojem bi vrijedilo još razmišljati. Prije sam govorio o leonardovskom snu milanskog arhitekta iz perioda nakon Drugog svjetskog rata: ideal potpunog projekta koji uključuje društvo na svim razinama i čiji se glavni put čini upravo arhitektura. Milanski arhitekt pedesetih godina 20. st. proučava renesansni ideal cjelovitog intelektualca, koji pokušava uskladiti preko vlastitog projekta sve probleme i sve odgovore kulture svoga vremena.

Utopija je to, naravno, čije su granice opisane već u Gregottijevim knjigama (1968. godina i nije tako daleka, arhitekt već zna da arhitektura i projekt ne mogu sami promijeniti svijet).

Sve ovo objašnjava zašto se u Gregottijevoj knjizi arhitektonsko pitanje interpolira tako jasno u pitanje teritorija grada, krajolika, u regionalno tkivo. Arhitektura pedesetih godina nije suštinski postavljala pitanje "grada". *Teritorij arhitekture* znakovito je, već od samog naslova, postavljao pitanje granica različitih znanstvenih disciplina. Od svega toga ostaju, u šezdesetim godinama, poneki pokušaji globalne komunikacije, teoretskog i eksperimentalnog istraživanja. U tom smisu, želim podsjetiti na zanimljivo iskustvo u kojem smo Gregotti i ja usko surađivali: la Triennale milanese 1964. g. Triennale je bila izložba primijenjenih umjetnosti (bile su to, podsjetimo, zlatne godine talijanskog industrijskog dizajna, od automobila do pisanih mašina i pepeljara, od žlice do grada, nametao se svijetu i ostavljao svoje proizvode kao umjetnička djela, u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku), ali za te tri godine projekt je bio još ambiciozniji. Izložba je trebala govoriti (i to ne samo preko izloženih predmeta i infrastrukturnih projekata) o temi "razbibrige". I ovo je također bila utopijska tema, karakteristična za poslijeratno vrijeme, dostignuće slobodnog vremena kao oslobađanja (ili stanke) od otuđenja koje uzrokuje posao. Odlučili smo tako da, u vrijeme Izložbe 1964. g., uvedemo publiku u izložbene prostore u pravom smislu preko – kako bih rekao? – labirintske rute, niz audiovizualnih kanala, gdje su se arhitektura, primijenjene umjetnosti, slikarstvo, skulptura, filmska umjetnost i televizija ujedinili u kritički diskurs o ideji razbibrige: koristila se arhitektura kao globalni projekt kako

bi se diskutiralo i uvelo u igru utopijske ideje arhitekture kao globalnog projekta.

Čak su i umjetnici kao Fontana izgradili dekompresijsku komoru za astronaute iz koje je dolazio glas koji je recitirao Marcuse-ove tekstove (koji još nije bio napisao *Čovjek jedne dimenzije*); bili su prolazi dekorirani tehnikom *bricolage* umjetnika Del Pezzo koji su na velikim platnima prikazivali Gramscijeve tekstove o stanju u talijanskom društvu; projicirani su dijapozitivi koji su prikazivali ritmove posla: Baj je koncipirao mjesto koje je služilo kao kontrapunkt, preko slomljenih ogledala i znanstveno fantastičnih robota, uz niz Schillerovih razmišljanja o igri.

Gregottijeva arhitektura, sastavljena od skala i ogledala koji su multiplicirali vizualne efekte, služila je ne samo kako bi sadržavala kritički diskurs nego i kako bi ga proizvodila. Rezultat, od kojeg nije ostalo ništa doli bljeda fotografska svjedočanstva, bio je primjer jednog cjelovitog (integralnog) audiovizualnog stroja, gdje je arhitektura predstavljala način kako bi se izgradio smisao – i u isto vrijeme trebala je pokazati svoje praznine, nedostatke, pukotine. Sudjelovali su i umjetnici i spisatelji povijesne avangarde i nove avangarde.

Stigli smo tako do teme nove avangarde. Pokret nove talijanske avangarde počinje zapravo velikim dijelom u milanskim krugovima časopisa “*Il Verri*”. U tom se okruženju rađaju *Novissimi* od kojih će kasnije nastati *Gruppo 63*. Na njihovim sastancima nisu sudjelovali samo pjesnici i romanopisci, već i slikari, kipari, ljudi iz kazališta i arhitekti, ili bolje rečeno, jedan arhitekt: Vittorio Gregotti.

I ovaj mi se pokret čini također kao primjer pokreta ideja koji je ostavio trag u povijesti odnosa između disciplina. U tom se kontekstu razvila rasprava o kritici jezika, o lingvističkoj transgresiji kao operaciji društvenog prijeloma, te o lingvističkim znanostima. “Jezik” jer još uvijek bio generički termin koji se je aplicirao na jezične produkte kao i na one arhitektonske. Upravo na tom temelju ušla su u Italiji prva semiotička istraživanja koje su – a radi se o fenomenu specifično talijanskom – vrlo brzo su se i u velikoj mjeri orijentirale ka semiotičkoj interpretaciji arhitekture. Studije i istraživanja ovog tipa već su se realizirale u Italiji prije šezdesetih, bazirajući se i na fenomenološkom senzibilitetu i na tekstovima anglo-

saksonske semiotike: dakle, prva arhitektonska semiotika u Italiji bila je inspirirana Husserlom i Morrisom, prije no što je našla utočište u lingvističkom strukturalizmu.

Ovi podaci nam omogućuju da bolje shvatimo klimu u kojoj je Gregotti razvio svoja razmišljanja o arhitekturi kao komunikaciji, koja se nalaze u odvojenim poglavljima ali prožimaju cijelu knjigu. Moguće je da su se problemi odnosa projekta i gradnje, pa i onog između konstrukcije kao konkretne forme i njenog značenja, razvili potpuno tek kasnije. Jedna mi se ideja međutim čini centralnom u ovoj knjizi, ideja koja još nije istražena semiotički do kraja: biti svjestan činjenice da se arhitekturi ne prilazi kao gramatici, kao sistemu minimalne artikulacije, nego joj se prilazi kao tekstu, tekstu čiji su dijelovi, na način teško odvojiv, zgrada, krajolik, urbano tkivo, cijela teritorijalna dimenzija. “Grad nije više nešto što se jasno i lako može odvojiti kao nekad, bit će bolje izbjeći njegovu neizvjesnu definiciju i učiniti da se podudaraju potpuni fizički ambijent formalne regije i lingvističko tijelo. Takva se regija ili formalna oblast (...) može bolje, u svojoj cijelosti, ponuditi za analizu u terminima jezičnog strukturalizma” (str. 71).

Radi se o vrlo važnoj izjavi. Dodajem odmah da u Gregottijevoj knjizi, zbog očitih povijesnih razloga, pojam “jezik” je još uvijek metaforičan (autor to zna i upotrebljava ga s puno predostrožnosti).

Danas bismo rekli da model analize komunikacije u arhitekturi ne treba biti preuzet iz verbalnog jezika, već se treba predstaviti kao semiotički model šireg i “dubljeg” spektra. Ostaje nam ipak činjenica da se cjelokupna povijest semiotike arhitekture koja slijedi, a koja se izuzetno razvila od onda, nije još uvijek našla odgovor na mnoga pitanja već jasno postavljena u ovoj knjizi. Odgovor na vaša pitanja mogao bi se naći upravo u pitanjima formuliranim u ovoj knjizi.

Ova je knjiga, ja bih rekao, prilično kontradiktorna i nesistematizirana.

S druge strane nemam je namjeru predstavljati kao traktat: štoviše kao vježbu jednog projekta, ili još bolje rečeno kao kad se, gradeći neki arhitektonski projekt, neprestano ispravljamo i uvježbavamo, skupljamo duge liste problema koje moramo riješiti, bilježimo na rubovima papira moguća rješenja skupa sa brojevima telefona koje ne smijemo zaboraviti. A onda, pa čak i kad se briše, tragovi na papiru ostaju kako bi nas podsjetili na ono što smo proučavali i negirali; pokušaji i greške daju potpuni smisao finalnom rješenju.

Osim toga, kao u bilo kojem arhitektonskom projektu, ne nadam se samo stručnoj publici, nego i mogućnosti različitih čitanja, različitih od samih mojih namjera; nadam se, tako reći, drukčijim nivoima stanovanja ove knjige.

Ideje koje su ovdje sadržane skupljene su sa raznih strana, pomiješane su tako duboko i priso sa mojim iskustvima u poslu arhitekta da ne bih više znao ni mogao pronaći izvore, razlikovati ishodište.

Svakako želim svjedočiti barem ponekoj odgovornosti koje osjećam najizravnije: prema arhitektima Lodovicu Meneghettiju i Giottu Stoppinu za koje za vezan već godinama zajedničkim projektantskim iskustvom: prema asistentima s mog kolegija Osnova arhitekture s kojima sam dvije godine intenzivno diskutirao o mnogim temama koje sadrži ova knjiga: i na kraju odgovornost prema prijateljima mlade talijanske književnosti; njihove ideje, njihove polemike, bile su za mene izvor vrlo korisnih razmišljanja, često bolje i više no sama arhitektonska kritika.

Čitatelj će, osim toga, osjetiti u cijeloj ovoj knjizi prisutnost dvije grupe različitih ideja: feneomenološku misao, posebno u verziji koju nam nude Maurice Merleau-Ponty te u Italiji Enzo Paci, i strukturalističke teze, za istraživanja koja su bila izvršena ovom metodom na polju semiologije i antropologije. Ove ideje su ovdje usvojene kao vježbe za razmišljanje sposobnijih, za mene, da nastave istraživanje u polju arhitekture, iznad činjenica same arhitekture koje ostaju u centru mojeg iskustva.

One, razumijem sad, se predstavljaju kao teze i propitivanja o stvarnosti koje nisu lako kompatibilni, već naprotiv,

često u opoziciji. No ono što sam ovdje htio učiniti i što mene ovdje zanima je, s jedne strane, pokušaj da sudjelujem u ovoj raspravi raspoloživim materijalima počevši od arhitekture, a s druge strane, uočio sam kako su hipoteze prisutne u ovoj knjizi ponovo stavile na tapet upravo one probleme koji su, po moje mišljenju, odlučujući za modernu kulturu i iznad svega za smisao arhitektonske discipline unutar sebe.

prvi dio

MATERIJALI ARHITEKTURE

Povijesni proces—tvrdi Norman Brown u svojoj knjizi o psihoanalitičkom značenju povijesti—naslanja se na čovjekovu želju za postajanjem nečeg drugog od onog što jest. Povijest je sačinjena iznad naše volje, ne od “lukavstva uma” već od “lukavstva želje”³. Ne vjerujem da se može razgovarati o projektu bez da pričamo o želji. Projekt je način kojim pokušavamo postići ostvarenje neke naše želje.

*Projekt
arhitekture*

Postoji međutim impliciran, u riječi projekt, osjećaj udaljenosti između želje i njenog ostvarenja, osjećaj vremena ispunjenog naporom da se organizira čitav niz fenomena koji teže cilju, u jednom preciznom trenutku povijesne procesualnosti. Takav cilj se mora ostvariti kao konkretan korak, koji postaje prisustvo i značenje, kako bi kasnije prešao i postao materija koja će opet dati značaj za ostvarenje neke nove želje.

S arhitektonskog gledališta, projekt je način na koji se organiziraju i utvrđuju, u arhitektonskom smislu, elementi nekog određenog problema. Oni su bili izabrani, elaborirani i određeni, preko procesa kompozicije, dok nisu uspostavili između sebe nove odnose čiji općeniti (strukturnalni) smisao pripada, na kraju, arhitektonskoj stvari, novoj stvari koju smo izgradili kroz projekt.

Naravno, projektantska aktivnost nije svojstvena samo arhitektonskom poslu, već se ona proteže na bilo što što podrazumijeva izvedbu u vremenu, bilo koju operaciju koja slijedeći neki smjer radi i predviđa i, u slučaju umjetničke aktivnosti, sama sebe gradi kao značenje. Projektira se škola, željeznička stanica, kalkulator, ili pak neko istraživanje ili neki zakon, ali i roman, slika, glazbeno djelo ili pak samo izlet na selo. Međutim, značenja “projekta” su, u mnogo slučajeva potpuno drugačija, a s obzirom da mi okrećemo vlastitu pozornost samom procesu, ova razlika stupnja i razvoja je za nas vrlo bitna. Ona oscilira dakle od običnog izbora bilo kakvog rada do preciziranja nekog određenog djelovanja, sve do potpune

³ Norman Brown, *la vita contro le morte*, Adelphi, Milano, 1964 (orig. izd. Wesleyan University, 1959).

koincidencije izvršne radnje sa projektom, kao na primjer u slučaju naslikane slike tehnikom *Action painting*.

Arhitektura ima sasvim jednu posebnu sudbinu iz ove perspektive. Tehničko-ekonomska kompleksnost akcija neophodnih za njezino oblikovanje je na tako visokom stupnju da je nužno vrlo detaljno projektantsko predviđanje: velika udaljenost između želje i ostvarenja iste. Njezina kvaliteta kao umjetnički akt da sama sebe formira kao značenje je dakle vrlo uključena, ne samo kao nejasna namjera, već po vrlo preciznom razvoju u projektantskoj fazi procesa.

*Autonomija
projektantske
faze*

Iako međutim ne možemo zaboraviti kako arhitektonski projekt nije arhitektura, već samo skup simbola kojima pokušavamo precizirati i prenijeti našu arhitektonsku namjeru; tlocrt, presjek, nacrti, detalji, perspektive su također uobičajene oznake, uopćenja za dijelove koji nisu samostalni slike koju želimo oblikovati preko projekta. One se mogu na drugi način uzdići do simboličke autonomije ili do dokumenta (a u tom trenutku slika se odvaja od "približne" vlastite prirode kako bi preuzela neku drugu kao bilo koji crtež koji ima određenu vrijednost), ali funkcija crteža zajedno s projektom je dakako konvencionalna, uobičajena.

Rekli smo pak da, u slučaju arhitektonskog projekta, sve stavke projektiranja imaju veoma važan i veliki zadatak: one su se institucionalizirale na neki način, sudeći po nekim vrlo složenim i preciziranim konotacijama, da su postale poduhvat (ili, bolje rečeno, jedna faza arhitektonskog djelovanja) obdarene sa vrlo posebnom cjelovitošću.

Usprkos ograničenjima, mi mislimo da je moguće ostvariti jedan zakonito samostalan diskurs oko arhitektonskog projektiranja, štoviše jer na neki način ono odgovara također jednom preciznom produktivnom zadatku samog arhitekta, koji je u našem društveno-ekonomskom kontekstu ne proizvodi kuće nego projekte kuća, intervenira uglavnom u ulozu projektanta koji se razlikuje od izvođača.

Ova karakteristika je izuzetno naglašena perspektivom našeg produktivnog industrijskog sistema, odnosno kvantitativnog i ponavljajućeg sistema. Proizvodnja arhitekture je utvrđena danas po jasno određenim fazama zbog kojih se

projektiranje (projektantska radnja, operacija) odvaja od prave građevinsko proizvodne aktivnosti koju su drugi projekti zasigurno odvojeno izgradili; sve do korištenja objekta koji je također proizveden odvojenom projektantskom aktivnošću.

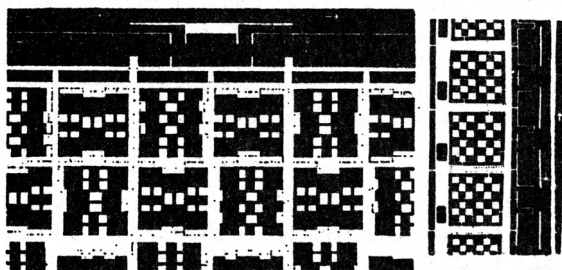
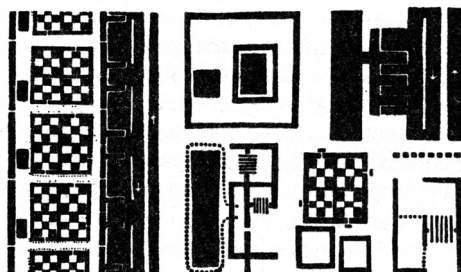
S čime biva eliminiran integritet projekta i izgradnje u djelu a u prvi plan se stavlja nedvosmisleno problematika jednog novog jedinstva da tako kažemo, vertikalnog; jedinstvo projekta sa cijelim produktivnim ciklusom te ono s produktivnim ciklusom i ciljevima vrha (planiranim ili intuitivnim) koje društveno ekonomska struktura grupe teži projektirati kao vlastitu budućnost. Ova vertikalna struktura nije linearno deduktivna, ali je u interakciji sa dijalektikom specifičnih objekta raznih projektnih nivoa; jedna često divergentna dijalektika, sklona različitim disciplinarnim poticajima, grupnim sociološkim podražajima, živom pritisku subjekta koji želi susresti svijet iz (zbog) posebnosti vlasite želje, ideološkoj i političkoj odgovornosti pojedinca u usporedbi sa grupom. Ne samo to, već sve vodi ka predosjećaju da će u budućnosti društveni troškovi izvedbe biti sve zahtjevniji na način da će projektiranje svakog elementa postati znatno preciznije, potpunije i racionalnije, anticipiranije u odnosu na proces produkcije i distribucije dobara; sa predpredviđanjima što racionalnijih rezultata.

Otvora se sada jedno vrlo sporno pitanje u ovim zadnjim godinama između arhitekata: pitanje racionalnosti i znanstvenih vrijednosti projektnog postupka i njegovog sistema kontroliranja u različitim fazama prikupljanja i analize podataka, odabira i korištenja istih, čitanja učinkovitosti rezultata, predviđanja ciljeva. Ovaj problem uključuje u tu priču jedan širi i generičkiji odnos između znanstvenog istraživanja i projektantskog istraživanja u arhitekturi.

Čini se da se znanosti izlažu sve više svijetu umjetničkih aktivnosti i sa posebnim značajem svijetu arhitekture, po dvjema različitim smjerovima. Na prvom mjestu kao model za propitkivanje i upoznavanje stvarnosti, predviđajući njezino ponašanje; u ovom smislu problem je okrenut pripremi alata za kontroliranje racionalnosti unutar procesa istraživanja, utvrđivanja struktura, eksperimentalnoj verifikaciji točnosti vanjskih poveznica. Na drugom mjestu i po jednom drugom

*Arhitektura
i znanstvena
metoda*

Serge Chermayeff i Christopher Alexander: Pokušaj aplikacije računala u projektiranju urbanog stambenog sektora. Grupe odnosa dobivene unosom 33 odabrana podatka i sheme projektnog plana u računalo



smjeru, ali ne manje važnom, znanosti se nude umjetnosti kao prvotna vrijednost i specifično svojstvo realnosti stvarnog svijeta, kao “prominentna materija” koju treba formirati usred ostalih stvari na svijetu.

Ova dva gledišta, iako se recipročno impliciraju po vezama i retroakcijama sasvim zamršene u stvari, su, po našem mišljenju, ekstremi linije po kojoj danas dolaze u dodir znanstveno ponašanje i estetsko ponašanje.

Ako se uzme u obzir prvo gledište koje smo opisali, mogli bismo konstatirati postojanje konzistentne grupe razloga koji idu u prilog posebnoj probojnosti posla arhitekta znanstvenom ponašanju prema drugim umjetničkim aktivnostima, iznad stalnog pomicanja koje povijest uvodi unutar značenja riječi “umjetničko”. Ova posebna probojnost ne mora se nužno odnositi u prvom redu na tehničke komplikacije arhitektonskog zanata nego, više općenito, na strukturalnu i funkcionalnu kompleksnost materijala koje on koristi u poslu; materijala koji se predstavljaju prateći već elaboriranu tehničku i kulturnu elaboraciju, koje se čak

ustrojavaju u autonomne discipline, koje induciraju razmišljanje o arhitektonskoj djelatnosti, kao o konstrukciji značajnih sistema, kao sistem sistema.⁴ Sve to opravdava ustrajnost kojom metodološki problem postaje važan za arhitekturu. Prije svega kao problem racionalnog povezivanja različitih disciplina koje se po toj definiciji natječu (discipline koju su uglavnom trajno osnovane na znanstvenom nivou), i u svojoj unutrašnjosti kao metodička organizacija specifičnog sadržaja arhitekture: uvođenje vrijednosti po tehničkoj i prostornoj definiciji usluga.

Kompleksnosti ovog stremljenja, širina dimenzionalnih ljestvica intervencija i različitih izazvanih tehnika teže danas, vidjeli smo, obogatiti arhitektonski projekt na svim suptrahiranim razinama jedne posebne potpunosti, skoro objektivne, kako bi se uspostavila posebno definirana metoda kontrole. Ta metoda namjerava klasificirati tipološke, morfološke i tehnološke nepromijenjivosti akumulirane tijekom disciplinarnog iskustva, formalizirati sustave istraživanja, klasificirati prema završenim brojevima sustave istraživanja samog, konvencionalizirati metode predstavljanja s ciljem potpune eksploatacije za mjerljive modele koji su se izgradili u drugim znanostima kao osnovne metode organizacije znanja.⁵

Ovakvo oznanstvenjivanje projektantskog procesa, važno je napomenuti, sasvim je drukčije prirode od svih onih pokušaja organizacije planiranja projekata u produktivnom smislu

⁴ Ovaj izraz sustav sustava nalazi poveznicu koju vrijedi spomenuti u konceptu "uređeni sustav" autora Hjemsleva (L.Hjemslev. *Essais Linguistiques*, Copenhagen, 1959. g.). I u ovom slučaju se razina ekspresije sastoji od jednog ili više sustava značenja, ovisnih jedni o drugima.

⁵ Pokušaj u ovom polju, koji je izazvao veliki interes, su izveli Christopher Alexander i Serge Chermayeff za projektiranje jednog rezidencijalnog urbanog sistema ("Werk", travanj, 1964.). Najvažnija knjiga koja govori o ovoj temi je knjiga autora Alexandera *Notes on the synthesis of form*, Harvard University Press, Cambridge, 1964. Jedan članak o sintezi stanja ovih istraživanja je izašao u časopisu "Architectural Review" u siječnju 1965., str. 143-150, kao izvještaj kongresa o toj temu održanog u Boston Architectural Centru u prosincu 1964. Još je jedan tekst o ovoj temi izazvao veliko zanimanje: autori Thomas Maldonado i Gui Bonsi-eppe, "Scienza e design", koji se pojavljuje u broju 10-11 časopisa Sveučilišta u Ulmu Hochschule für Gestaltung, 1964. godine. Osim toga pojavljuje

koji su uložili profesionalni sistemi arhitekata zabrinutih o sve većoj poteškoći suočavanja, na kompetitivnom polju vremena i efikasnosti, odgovori na probleme projektakoji su sve veći i kompleksniji, i sve viših cijena.⁶ Racionalizacija ovih nastojanja bila je u mogućnosti iskoristiti sve do sada bogatstvo tehnika organizacije posla koji je vođen prije skoro sto godina s industrijskim iskustvom, upravo onim tehnikama racionalizacije koje moraju pomoći pojasniti problem graditeljskog izvođenja preko niza sektorskih prijedloga već provedene i uvedene od strane industrijske organizacije proizvodnje: modularno usklađivanje, industrijalizacija gradilišta, montaža, itd.

S gledišta, konačno, korištenja usluge i njezine fleksibilnosti tijekom vremena pojavljuju se sustavi prikladni za racionalizaciju projekta povezanih sa potražnjom (istraživanja sklonosti, motivacijskog tržišta, itd.), ergonomске kontrole, izračun u smislu troška-dobiti svakog izbora, racionalizacije odnosa oblik-krajnji izgled, itd.

Ovaj aspekt odnosa između arhitektonskog projekta i znanstvenog istraživanja ima dakle (po prvom opisanom smjeru) dva različita gledišta: onaj racionalizacije metoda projektantske

se ta tematika i u časopisu "Edilizia Moderna" br 15, u eseju Andriesa Van Oncka, *Metadesign*, i bibliografski podaci koje on sadrži.

⁶ Uvjeti krize tradicionalnog profesionalnog odnosa sa klijentelom su činjenica već dugi niz godina. Struktura profesije odgovara ovim uvjetima ili preko ustava slobodnih zanimanja sa zatvorenom specijalizacijom (stručnjaci u školama, bolnicama i sl.) ili povećavajući dimenziju stručnog studija i specijalizirajući ekspertizu unutar studija. Daljnja organizacija planiranja i jedna od "konzultacija" koja je imala posebnu difuziju i primjenu suočena je s problemima integralne transformacije velikih područja. To su uglavnom interdisciplinarne organizacije, sa stalnim osobljem i vanjskim konzultantima od slučaja do slučaja. Uspjeh ovih organizacija također je povezan s činjenicom da one predstavljaju tehničko jamstvo za međunarodne sustave za zajmove u nerazvijenim zemljama. Drugi sustav dizajnerske proizvodnje i onaj koji se poklapa, posebno u slučaju javne potražnje, sa sveučilišnim strukturama. Predstavljajući neke velike rizike, a prije svega prebrzu eksploataciju istraživanja, ovo posljednje rješenje svakako predstavlja neke značajne prednosti i jamstva adekvatnih odgovora na probleme i izravnu razmjenu iskustava teorijskih i dizajnerskih istraživanja.

proizvodnje i onaj oznastvenjivanja unutarnjih i vanjskih veza s projektom. Ova dva aspekta pretpostavljaju ogroman razvoj znanstvenog istraživanja u arhitekturi kao nečeg što je odvojeno od projekta, smatrano sa svoje strane kao jedno od mogućih oblika, iako dakako privilegirano kao istraživanje u području arhitekture.

Drugo uvjerenje koje smo opisali na početku ove diskusije nam se čini da posjeduje sposobnost uključivanja instrumenata kontrole projektantske operacije arhitekta kao umjetnička operacija na nekoj sasvim drugoj razini; ono o značenju.

Mitu automobila kao estetskom modelu prve faze moderne, u smislu da je samoizražavanje odvojeno od savršene funkcionalnosti recipročne svojim dijelovima, zamijenjuje se znanstvenim ponašanjem sa estetskim modelom. Ali u ovom slučaju ne postoji više nijedan konkretan objekt, nijedan dovršen znak na kojeg se može referirati, ili kojim se čak inspirirati; znanstveni instrument projektantskog nadzora, sasvim okrenut strukturi u procesu, ili se usvaja prema totemskom prikazu znanosti (utvrđuje s njom magične odnose, kao “konkretni jezik”) ili se okreće kako bi pokrio sa svojim metodologijama proces samog projekta kao plan i program, kao odabir mogućnosti prema nekom smjeru. Na neki način se čini da se ovdje ponovo otvara antička diskusija o programu i planu. Ali upravo znanstvena tradicija moderne kulture, u izvanrednom skladu s modernom umjetnošću, ukazala nam je na objekt ne kao na zatvoreni oblik nego kao na potencijalno područje, kao oblik fenomena u svojoj izgradnji, ne samo u smislu dvosmislenosti percepcije koju on inducira na način skoro provokativan, već na polivalentnost svojih poveznica, u svojoj fleksibilnosti svog korištenja, u neprekidnim nesuglasticama o sebi na kojima on raste i potvrđuje se.

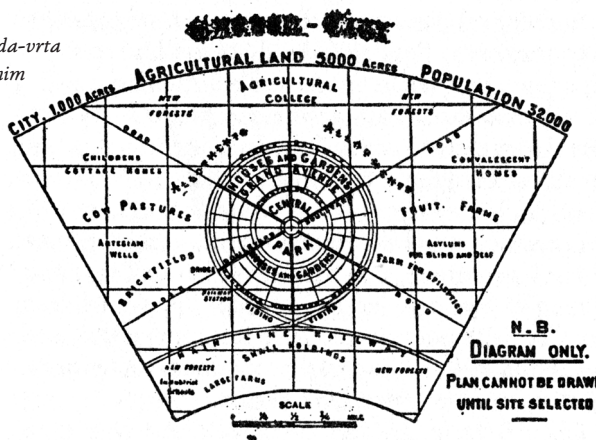
Ovdje sredstva racionalizacije ne pripadaju više (koristit ću i dalje terminologiju istraživačkog rada) “metodama predstavljanja” već onima “rješenjima problema”; koja su, na neki način, prakse razvijene iz discipline za stvaranje globalne vrijednosti, u pokušaju da se pojasni, preko kontrole same lingvističke strukture, odnos između označitelja i označenika. S druge strane, nastojanje slično suvremenoj estetici koja pokušava staviti u funkciju racionalne sisteme procjene izražajnih kvaliteta umjetničkog objekta, njegove formalne izgradnje.

Model i utopija

Postoji međutim jedan poseban trenutak ove diskusije o programsko-projektnom diskursu, koji postoji u korištenju, kako se čini oznake dvosmislenosti, jer ga dio arhitekata koristi, posebno oni sposobni izgraditi ga kao zajedničku točku opisanim krajnostima: ovdje govorimo o konceptu modela.

Moramo napraviti distinkciju kako bismo definirali granice i karakteristike modela, jednu distinkciju naspram onom posebnom tipu projekta kada je projekt utopistički. Utopistički projekt se smatra neostvarivim (nemogućim za ostvariti); nije ostao na papiru greškom, već zbog projektantske odluke. Na raspolaganju je prostorna shema u nezamislivom društvu budući da isključuje i projektira stvarnost u univerzum bez povijesti, i ipak ukazuje (kada se ne radi o utočištu protiv života) na blistav način i mogući smjer transformacije. Njegova progresivna funkcija je bila izuzetno važna u cijelom 19. st. te je cijela sadržana, s jedne strane, u pozitivnom i racionalnom horizontu te kulture, a s druge u svojim romantično socijalističkim (utopijski romantizam) aspektima. Po ovome utopijski projekt je uvijek popraćen cirkularnom vizijom, definitivnom sistemacijom svih odnosa, to je politička i društvena utopija iznad prostorne, i iz ovoga izvlači svoj položaj projektantskog značenja.

*Ebenezer Howard:
Teoretski dijagram grada-vrta
sa pripadajućim ruralnim
teritorijem (1898.)*

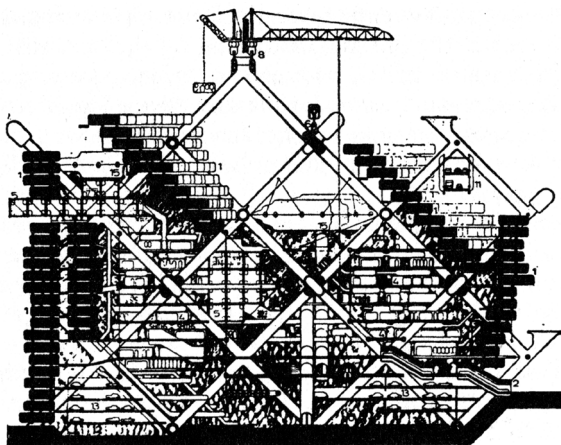


Nasuprot tome model nudi osobinu da utvrdi završene odnose u specifičnom empirijskom kontekstu, bez očekivanja da se predstavi kao opći model.⁷ I model se predstavlja kao čisti projektantski instrument ili barem kao nešto *za* arhitekturu, ali posjeduje svoje vlastito izražajno zatvaranje koje ga čini otvorenim za direktne veze sa projektantskom materijalnošću: prisiljava utopiju na specifičnost disciplinarnog područja, da postane istraživanje i pretpostavka posla. Ako se model rodi u arhitekturi i on počevši od znanosti, svakako je završio s primanjem komunikacijskih kvaliteta svojstvenih formiranom objektu: upravo jer se on daje na raspolaganje strukturalnoj reorganizaciji, diverifikaciji prethodne strukture. Svjedoči se, u njegovoj izgradnji, jednoj vrsti fizičke supstitucije umjetničkih tehnika od strane projektantske metode. Nije slučajno da riječ model biva operativno korišten od strane arhitekta na svim dimenzionalnim razinama, od dizajna do oblika teritorija, niti je slučajno da se on podudara i za humanističke znanosti sa samom idejom strukture fenomena. Upravo takva struktura

⁷ Karl Manheim, *Ideologia e Utopia*, Il Mulino, Bologna, 1957. (orig. izdanje New York, 1933.); Lewis Mumford, *The History of the utopia*, London, 1922; Razni autori, *Utopia della realtà*, Bri, 1965.; Paul Godman, *Rivalutazione dell'utopia*, u "Comunità", br. 124-125, prosinac 1964. ¶ Premda se odnosi na pojam "model" ona se ne koristi ovdje samo kao matematička formulacija empirijskih odnosa sagledanih preko odabira. Općenito, ovo se odnosi na bilo koju hipotezu predviđanja koja podrazumijeva, na temelju opisa stvarnosti, prostorni izbor kojem se pripisuju znakovi u arhitektonskom smislu. Neki od prijedloga ovakvog tipa su prijedlozi urbanih prostornih modela iz skupine Team Ten, japanska skupinu Metabolism i njihov vođa Kenzo Tange; od modela koje je za Philadelphiju predložio Louis Khan, do grupe "Archigram" ("Living arts", br.2, London, 1963 i "Architectural Design", 1965) do grupe "architectural prospective" (Les architects visionnaires, Paris, 1965) do klasičnih Wrightovih i LeCorbusierovih primjera. Svaka arhitektura koja, razmišljajući o strukturi vlastite formacije, sebe predlaže na neki način kao idealan tip, ponovljiva u svojim strukturama, promjenjiva u dijelovima koji se smatraju sekundarnim, predlaže se u smislu modeliranja, različita od načina razmišljanja arhitekture kao objekta.

(takav model) ne gradi se kao statistička sredina, nego kao istraživanje autentičnosti ponašanja, kao želja da se transformira prema novim autentičnostima.

*Archigram grupa:
Dio prostornog modela
Plug-in-City*



*Oblikovanje i
prijenos projekta*

Obilježili smo do ove točke vrlo jasno u našoj diskusiji dvije faze projektiranja; jedna povezana, tako reći, za projekt kao dokument i povijest formiranja arhitektonske slike, a druga je organizacija prikaza u projektu po nizu pojmova u osnovi okrenutih komunikaciji projekta samog u funkciji njegove pravilne realizacije; ove dvije faze ne slijede vremenski jedna drugu i logično su slučajne, funkcionalno su razdvojene i utječu jedna na drugu tijekom čitavog procesa oblikovanja projekta.

Dokument su formiranja slike ne samo nacrti kojima utvrđujemo neke privremene aspekte, nego i bilješke, grafika, dokumenti kojima ispitujemo i odabiremo podatke problema te ih stavljamo u diskusiju.

Put preko njih nije nikad pravocrtan, već je to jedno strpljivo kontinuirano ponovno građenje, pokušaj da se utvrdi projekt oko ponekih čvorova spremnih na povratak u tekuće stanje sa uvodom određene neočekivane situacije ili koju bismo drukčije interpretirali, sa mogućnošću otvaranja eventualne

gradnje, sa sudaranjem s odstupanjima. Preko ovog strpljivog posla, dugog, napornog, manualnog (iz ovog stajališta ne smije se zaključiti da bi radnik ikad mogao postati arhitekt), tema biva istražena; ova naša svijest, isprva općenita i shematska, ponovo se vraća u potragu za slikom, u svakom smjeru; može imati vlastito središte u bilo kojoj točki projekta, u nekom elementu, u nekom detalju; čini da smo sposobni svaki put brzo reelaborirati ukupnost teme, dok se zajedno sa sviješću ponovo definira, svaki put, oblik. Sredstvo predstavljanja nikad nije s ovog gledišta niti ravnodušna niti objektivna, naprotiv nije nikad sredstvo: ono ukazuje i dio je projektantske intencije, obzirom da se s jedne strane ne radi o predstavljanju sigurne stvari (umjetnik – kaže Merleau-Ponty – ima samo jedan način da predstavi djelo na kojem radi: mora ga napraviti), već o projektantskoj konverzaciji koju mi osnivamo, više no što to radimo arhitektonskim materijalima, sa predstavljanjem samim kao materijal koji sam sebi proturječi ili se sugerira, što je na svoj način funkcionalno otkriće objekta iil svega zajedno.

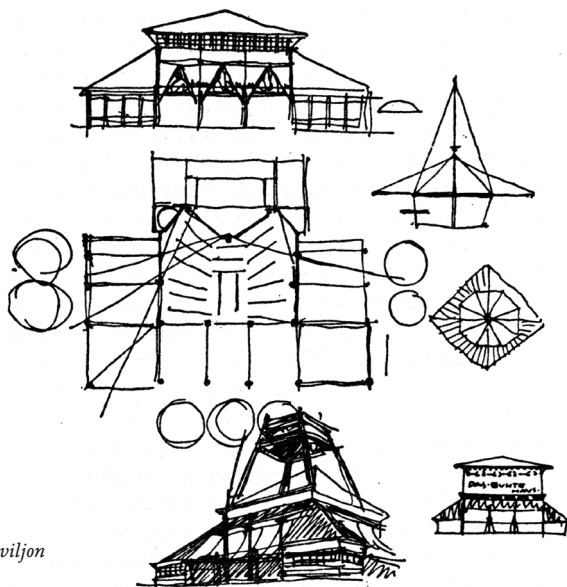
Relativno je slučajno da se ova konverzacija ostvaruje preko crteža: ali vježbe crtanja, alata kojim će se predstaviti stvar, je ostao samo tjelesni odnos koji arhitekt ostvaruje sa tjelesnošću materije koju mora formirati: to je njegova intimna “manualnost” te je on mora gorljivo braniti.⁸

Naše poznavanje teme se realizira dakle preko konkretnog ponašanja projekta u svakom segmentu, ona ima početak u jednom nesigurnom ili dalekom načinu preko strpljivog prikupljanja podataka, njihovog stavljanja u red u početku opskurnom i shematskom pa kasnije sve više i više svijetlom, sve bolje povezanim pretpostavkama koje se formuliraju. Ali mi moramo sumnjati neprekidno na objektivnost podataka, jer su oni s jedne strane potječu na neki način i postaju institucionalizirani od strane prošlih iskustava i vrlo često dalekih,

*Organizacija
podataka*

⁸ O ovim odnosima manualnosti konzultirali smo Marcel Mauss, *Teoria generale della magia*, esej “Le tecniche del corpo”, Einaudi, Torino, 1965 (orig. izd. P.U.F., Paris, 1950.); Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965., prvi dio (orig. izd. Gallimard, Paris, 1965.)

a s druge strane pak jer podaci koje istražujemo preuzimaju smisao samo od njihovih veza, od vlastitog reda; i njihov način da nam nadođu je često zbog poretka nečega što je jako daleko od same arhitekture.



Joseph Maria Olbrich:
Skice za privremeni paviljon
u Darmstadtu (1903.)

Ovo je vrlo važan problem današnjice da su okviri disciplinarnosti kompetencije vrlo visoko pomaknute ne samo zbog širenja dimenzija intervencije nego i zbog generalnog širenja proizvodnih odnosa, sa mogućim otežavanjem predviđenim organizacijama, a iznad svega sa povećanjem potrebnih informacija koje dobijamo iz drugih disciplina, zbog čega smo često ponukani stvarati iz problema interdisciplinarnosti jedan čisti jednostavni problem specijalističke kompetencije čiji zaključci bivaju prihvaćeni bez pogovora. Dok je s jedne strane potrebno ponovno utvrditi povijesnu ulogu arhitekta unutar novog sistema disciplinarnih odnosa koji danas pokriva područja koja su nekad smatrana isključivo njegove kompetencije, s druge strane potrebno je utvrditi nove načine stvaranja (uspostavlja-

nja) i kontoliranja odnosa između tih doprinosa. Nemoguće je zapravo upotrijebiti rezultate drugih disciplina kao podatke bez da se ne obrazloži korijen značenja i poveznice, i zbog toga što ovi podaci moraju za nas imati drukčije značenje, s obzirom da su oni ponuđeni materijali poretka arhitektonskog jezika, a i zbog toga što oni mogu biti radikalno razmješteni upravo zbog nuđenja naših arhitektonskih hipoteza o onim disciplinama, a obzirom na mrežu novih mogućnosti koje su se osnovala.

Naše projektantsko iskustvo se bazira dakle i kao kritička reorganizacija podataka problema u funkciji formiranja pretpostavke projekta, premise koja ne samo da je nova logička veza sa podacima nego se mora postaviti kao arhitektonski način formiranja istih, nuđenja istih, povezivanja istih.

Govorili smo često o značenju, ali ne želimo biti pogrešno shvaćeni. Na njezinu nesreću, arhitektura prezentira, ispred centralnog problema značenja svoje materijalnosti, cijeli jedan niz mogućih bijegova (izbjegavanja), mogućih dosezivih popravaka (danas uglavnom tehničkih ili ideoloških) te u isto vrijeme razumno pouzdana; dovoljna je jedna kap kako bi se obojala cijela tekućina, predvidio ton, ukus, intenzitet, bez da se ta ista tekućina proba. Potrebno je preduhitriti ovdje neke misli kojima ćemo se opet baviti u zadnjem poglavlju ove knjige. Prije svega, nijedno arhitektonsko djelo nema samo jedno značenje: naprotiv, upravo je karakteristika umjetničkog projekta ponašati se kao izvor različitih značenja ne samo u pogledu transformacije u vremenu njegovog korištenja, nego u raspoloživosti orijentiranoj po slojevitom osjećaju značenja čak i kontradiktornih, koji koegzistiraju preko onoga što Freud naziva “višestruko prekoračenje i kondenzacija izražajnih formi”. Značenje jedne arhitekture počiva u svojoj provedivosti, u svome “biti za”: ali ne zato u nečemu što je drukčije od onoga što ona pokazuje ili označava. “Žuti odlomak neba iznad Golgote jednog Tintoretovog djela nije bio odabran kako bi označavao tjeskobu ili kako bi je provocirao; on je tjeskoba i zajedno žuto nebo.”² Stoga, moj problem, kada projektiram,

Problem značenja

² Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Il Saggiatore, Milano, 1960., str. 119.

je da želim raditi arhitekturu, ne kako bih uputio na neki drugi objekt, ne kako bi simbolizirao ili označavao neku drugu stvar, *već da bih radio jednu stvar*, da izgradim jedno mjesto.

Od čega je stvorena arhitektura?

Od materijala posloženih u redu za jedan određeni oblik; ona je dakle oblik materija uređenih u svrhu života. Takav red možemo definirati kao strukturu projektiranja: ona nije sadržana u nijednoj od odvojenih radnji preko kojih gradimo neko djelo, ali je sposobna dati smisao svakoj od tih radnji (operacija), dati im formu, koja upravo, za nas, je arhitektonska forma našeg susreta sa svijetom. Stupanj značajnosti ovog poretka se pokazuje, u obliku, svojom sposobnošću distanciranja i negiranja onoga što je osnovano po kritičkom sredstvu, da bi sačuvalo vlastitu sposobnost odnosa privlačnosti prema onom postojećem kojeg osporava. Ovaj nam oblik nudi prije svega nešto na razini arhitektonskog sredstva, i samo preko njega i pomoću njega čini da se nastavlja strukturu odgovora da disciplina gradi za svijet. To je red koji ne može biti izveden niti iz ideologije niti iz tehnike: to je način formiranja u kojem se koordiniraju u jednom sistemu sistemi, slojevi arhitektonskih materijala, čija priroda i odnosi su osnovani u jednoglasnom načinu od strane posebnosti samog djela. Ova specifičnost je materijalnost jezika u kojem se pokreće arhitektura, označena kao fizička figura u kojoj su se forme posložile po redu koji čini disciplinu i za svijet jednu mrežu drugih i novih mogućnosti.

U riječi oblik, uključena je, između ostalih, dvosmislenost značenja koju je korisno ovdje istaknuti. Arhitektonski oblik jednog fenomena je u stvari s jedne strane način u kojem su strane i slojevi raspoređeni u predmetu, ali zajedno su upravo snaga komunikacije tog rasporeda. Ova dva aspekta su uvijek prisutna, ali dok se ne daje predmet bez oblika njegov oblik ima moć estetske komunikacije raspoređen na vrlo različitim razinama. Mogli bismo nazvati oblikom prvi aspekt, a figurom drugi aspekt; vrijednost izgleda ne predlaže se nikada kao nulta vrijednost; mi uvijek možemo prepoznati njezine tragove pa čak i na razini krajnjeg propadanja. Počevši dakle od izgleda kojim se može dokazati smisao fenomena, čija se

cjelovitost može rekonstruirati, raznolikost njegovih temeljnih elemenata, vezanih za njegove prijedloge.

Samo u preklapanju ideologije i jezika u djelu (ne prije nje u iskazanim namjerama ili odabranim tematikama), odnosno u revolucionarnom obliku samog djela (ako uzmemo u obzir da je jedan od ciljeva umjetnosti oslobađanje od represije, umjetnost je uvijek i svakako revolucija ako je vjerna vlastitoj prirodi) stoji naša mogućnost da djelujemo kao arhitekti i da transformiramo svijet koji nas okružuje. Mi nećemo nikad preokrenuti društvo preko arhitekture ali možemo revolucionalizirati arhitekturu: i upravo je to ono što moramo raditi.

Tako smo dospjeli do ideje koja nam se čini centralnom za naš način razmišljanja o projektiranju. Struktura projektiranja (ono što čini djelo) je uglavnom figurativne prirode, sastoji se dakle od jedne posebne strukture odnosa među materijama sposobnih krenuti u jednom smjeru radnje operacije koju vršimo kao arhitekti: u usporedbi s tim svaki drugi aspekt (stilistički, ideološki, tehnički, ekonomski, povijesni) je samo materijalan, iako se taj materijal okreće uvijek na poseban način, slijedeći različite prestižne povijesne razine, procesa projektiranja.

Koje garancije mi možemo imati a priori vezane za ko-risnost i za smisao našeg posla tako osmišljenog? Dobro, mi ovdje priznajemo, nikakve. Ove garancije borave prije svega u našoj sposobnosti napuštanja garancija, uistinu (garancija istine), zbog odnosa prema onome što zaista jesmo, u neprekidnoj edukaciji naspram te istine, u neprekidnom uspoređivanju između nje i naših odabira na svijetu, izvan skrovišta (moralnih, ideoloških, religijskih), koju naš strah i naša lijenost neprekidno grade za nas. Rezultati se nalaze puno iznad naših radnji, puno iznad naših pohvala, uspjeha i neuspjeha. Njihova razina je određena novim mogućnostima odnosa koje su uspjeli stvoriti, u sposobnosti stvaranja dostupnog većini spektakl čiji su dio bez da ga vide te bez da, prije svega, koriste isti.

To je naš način da se, preko arhitekture, ostvarimo, prepoznamo, oslobodimo. Ne radi se samo o “angažiranom djelovanju”; i ovdje bi trebalo ponoviti onaj naturalistički odnos koji postavlja, koji stvara kao posmatrač, zainteresiran, kao sudionik, osjetljiv na poteškoće i kontradikcije svijeta u kojem živi, ali mu ne pripada (gledajući ga izvana), koji osuđuje i oprema; potrebno je zato raditi na sebi, s obzirom da smo

prvaci društva koje se u nama ogleda, moramo postati subjekti povijesti, prijepora, s pogledom iznutra situacije u svijetu, prema stalnom stvaranju novih horizonata racionalnosti.

Ako za racionalnost smatramo ono što ima značenje i cilj nema smisla smatrati iracionalnom tehniku umjetničkog stvaranja iako se ona predstavlja tako drukčijom od tehnike znanstvenog rasuđivanja i logičkog diskursa, iako i ona posjeduje zakone, poveznice i posebne načine. Naš je problem naprotiv, prepoznavanje različite racionalnosti.

Vježba otkrića je centralna kako bi se odmakli od percepcije, od sjećanja prema onome što još uvijek nije, ali ova vježba nije slučajno kršenje uspostavljenoga, nego je stalno istraživanje novog i drukčijeg reda, ustanovljavanja nekih novih mogućnosti, novog iskustva svijeta koji se komeša financijski. Nema smisla smatrati da otkrića, obzirom da su ona nepresušna društvena dobra, ne mogu biti obrađivana ili podučavana, a povrh svega disciplinarizirana, prevedena na jedini način pri susretu s arhitektonskim problemom.

Problematika osnivanja “pedagogije otkrića” mora bez sumnje proći preko onih tehnika manualnosti i percepcije, materijalnosti (upravo kao tehnike uvježbavanja susreta sa stvarnošću i sa materijom preko svojeg tijela), mora znati upotrijebiti tehnike psihologije izražavanja kao i tehnike odgovora i autentičnosti. Ove tehnike koje je već tradicija *basic designa* (bazičnog dizajna) eksperimentirala mogu se vrlo korisno nadograditi počevši od specifičnih iskustava uvedenih u ova područja humanističkih znanosti, ali ta problematika mora iznad svega inzistirati u pokušaju osnivanja *svojih razloga* koji su karakteristični za vizualni oblik arhitektonskog oblika stvari.

Izvedbeni projekt

Podsjetili smo se prije da projekt kako biva izrađen u svom finalnom obliku uglavnom je okrenut ka drugom cilju; onom komuniciranju skupa podataka u cilju pravilne izvedbe djela. Ovo implicira potpuno drukčiji pogled od onog kojeg smo si postavili prije; ovdje se pokušava povezati grupa institucionaliziranih simbola, značenja vrlo precizno poznatog koda, ali čiji je sistem dekodifikacije najsigurniji mogući te osigurava maksimum pouzdanosti poruci koja se komunicira. Dok je dakle objekt izgrađen, odnosno arhitektura (pa čak i faza formiranja

projekta) održava te elemente dvoznačnosti i porasta dobivenih preko “sredstva otuđenja”¹⁰ karakterističnih za strukturu umjetničke poruke, poruka se parcijalizira u izvedbenom projektu prema komunikaciji čije informacije (vrlo precizne u trenutku izvedbe) imaju tendenciju konzumiranja udaljavajući se tijekom vremena od njihove provedbene funkcije, povezane kakve jesu konkretnom prisutvu određenih izvođača (radne snage), određenih sistema gradilišta, određenog mehanizama, određenih pravnih normi, itd.

S ovog gledišta mi se susrećemo sa svim problemima normizacije simbola (oznaka materijala, uputa instalacija, itd.), referalnog sustava i referenci između općih crteža i detalja, propisa, unifikacije formata i generalnih indikacija (pokazatelja), mjerila, pribjegavanja poluzavršenim proizvodima itd. Malo pomalo kako sistemi proizvodnje i dimenzije angažmana potiču odvajanje između objekta i izvedbe, izvedbi su neophodne preciznije upute: ali, zajedno, takve upute postaju sve sve više simboličke, razbijaju njihovu direktnu vezu sa geometrijom kao predstavljanjem po sekcijama i projekcijama datog objekta, kako bi se okrenuli s jedne strane prema jednostavnom pozivu – notaciji materijala kao prethodnim polu oblicima (osim poluzavršenim proizvodima), a s druge strane definiciji uvjeta položaja i odnosa objekta, mogućih slučajeva (više od jednog) svog odnosa. Ona u cjelosti teži postati vrlo simbolizirani prikaz, koji ima sam po sebi vlastitu potrebu “otkrića u situaciji” vlastite prirode materijala za arhitekturu.

U prvoj gruboj aproksimaciji možemo reći da su sistemi prikazivanja, koje mi sami uvodimo, generalno vezani za strukturu euklidskog prostora i njihovom prikazivanju geometrijskom za projekcije i sekcije, sustavu koji predstavlja u određenim situacijama neka značajna ograničenja.

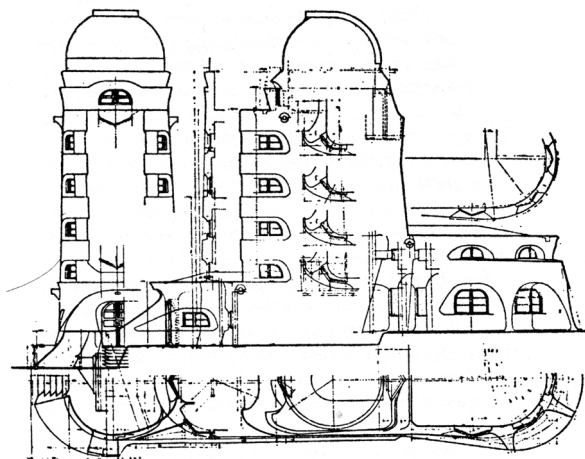
Na primjeru naše sposobnosti prikazivanja po projekcijama i sekcijama danas se susreću kontinuirano protiv ideje vremenske modifikacije i prostorne, što je karakterističan element arhitektonske potrošnje. One mogu prikazivati ovojnice funkcija (jednom kad su izabrane i utvrđene), no posjedujemo slabe instrumente figurativne kontrole varijabilnosti samih funkcija i

¹⁰ Victor Erlich, *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano, 1966. (orig. izdanje Mouton Co., 1955.)

njihovih različitih stanja povezanosti. Prostori koje zamišljamo su, na neki način, dijagramski prikaz potpunosti određene serije vjerojatnih radnji koje mi odabiremo kao značajne. Osim toga, naši kriteriji geometrijskog prikaza se pokazuju posve nedostatnima iznad određene granice dimenzije kada pokušaj memorizacije postaje tako visok, u strukturiranju slike, da prisiljava misliti na nove simboličke notacije i drukčije od geometrijskih. Na kraju naši kriteriji projektantskog promišljanja vezani su za konkretne povijesne uvjete arhitektonske produkcije bilo kao pokazatelja procesa montaže bilo kao kvalitete onoga koji prima grafičku poruku kako bi je preveo u predmet. Uvjeti zajedničkih kulturnih namjera između projektiranja i izvođenja dozvoljavali su gotičkom građevinskom projektu usvajanje sustava pokazatelja koji je ostavljao određenu slobodu interpretacije. Radna snaga druge polovice 18. st. je imala normalizirano stajalište od strane zakona koje su dozvoljavale arhitektu zanemarivanje (izostavljanje) dijelova projekta koje su se odnosile na stil: projekt unutarnjeg dvorišta Brere kojeg je projektirao Ricchini (1651. g.) prvenstveno je sastavljen od skupa točaka koje ukazuju na odnose između već sasvim predočenih dijelova od strane renesansnih priručnika. Malo po malo kako su sustavi proizvodnje osnivali odvajanje projekta od izvedbe, s porastom područja industrijskih poluproizvoda (u ovom djelu su upotrijebljeni prefabrikati različitih dimenzija) uspostavlja se analogni odnos iako obrnut; on postupno (projekt) traži preciznije indikacije ali, zajedno, te indikacije, s porastom dimenzija polugotovih proizvoda, postaju tipične, dakle ne trebaju ništa doli posve simbolizirane notacije (izražavanje simboličkih oblika), uobičajenih skupova simbola više no geometrijskih prikazivanja. Skup tipičnih notacija apsolutno neposebnih koji ne pripadaju više sustavu projekcije na sekcije, već konvencionalnim uobičajenim kodovima čije je poznavanje postalo neophodno za isčitavanje projekta.

*Temelji alata
za kontrolu
projekata*

Do ove smo točke istaknuli neke distinkcije a posebno: one između programa (ili plana) i projekta i one između dva osnovna aspekta projektiranja kao prikaza procesa formiranja djela, dijaloga s materijom koju će se koristiti utvrđenom po postupnom preciziranju slike, i kao objektivna komunikacija elemenata u funkciji izgradnje; i one na kraju između različitih razina projektiranja. Diskutirali smo o osobinama posebne cjelovitosti,



*Eric Mendelsohn:
Izvedbeni projekt
opservacijskog
tornja Einstein
(1919.)*

skoro objektivnosti koju posjeduje projektantska faza kao autonomna faza kreativnog procesa arhitekture. Pričali smo osim toga o vertikalnim odnosima koji povezuju projekt sa produktivnim sustavom, i sa ciljevima vrha društveno ekonomske strukture, te smo na kraju obrazlagali, počevši od podjele koja nam se nudi operativnim istraživanjem, o mogućnosti razlikovanja dva velika područja projektantske metodologije: metodologija ponavljanja (ili predavljanja) i metodologija rješavanja problema. Počeli smo govorivši o organizacijskoj problematici projekta na razini racionalnog i ekonomskog strukturiranja njegovih unutarnjih odnosa. Zaključili smo kako ona uvjetuje jednim svojim dijelom samu strukturu arhitektonske profesije, kako teži organizaciji iste slijedeći metode integracije (uključivanja) i specijalizacije, po novim produktivnim dimenzijama, po novim konekcijama sa izvedbom djela. S druge strane ovaj prvi izgled (naglasili smo) ulaže cijeli problem projektantskog predavljanja, onako kako se institucionalizirao u povijesti i po pitanjima (sumnjama) koje nam on danas predavlja.

Ali instrument predavljanja, simboličan ili geometrijski da je, već smo potvrdili, nije ni objektivan ni indiferentan: on se ne osniva samo kao predavljanje već kao kontrola stvarnoga, on ukazuje i sastavni je dio projektantske intencije čak i u svojim oblicima vidne komunikativne neutralnosti.

Aksonometrija je projekcija koju je neoplastična poetika izabrala za svoju objektivnost (u mržnji naspram perspektive 19. st.) zbog sposobnosti razlamajućeg ukazivanja prostora, tipičnog specifičnom arhitektonskom jeziku.

Zato jer tlocrt dobija u racionalističkoj arhitekturi ulogu istaknute projekcije, strukturalni je detektor cijelog organizma i čini se da smanjuje ekspresivne težnje ka internoj dosljednosti počevši od dosljednosti vlastitog oblika. Opet se čini da odgovor nadilazi područje metodologije predstavljanja kako bi se ponovo predstavio kao pokušaj osnivanja preventivnih metoda kontrole na globalnoj vrijednosti arhitektonskog odgovora.

Već smo potvrdili da sve do danas samo vrlo kompleksni problemi sa vrlo visokim redom varijabilnosti i sa jakim padom cijena dozvoljavaju korištenje ekonomski autentičnih metoda "problem solving"-a koji pak pretpostavljaju vrlo kompleksne sisteme klasifikacije i smanjivanja na količinu različitih varijabli. U povijesnoj stvarnosti i u današnjoj praksi aplicirane metodologije održavaju široke intuitivne prostore preklapanja dva metodološka područja i iznad svega teže uskladiti kontrolne sustave, sustave praćenja, sustave projektiranja u svojim procesnim fazama, u kojima dva opisana aspekta bivaju neraskidivo povezani i interaktivni.

Podcrtajmo još jednom da se radi o *preventivnim* kontrolnim instrumentima (upravo je ovo točka poteškoća i interesa projektiranja) a ne o instrumentima provjere efikasnosti nečega što se dogodilo. Ovaj trud pokušaja usklađivanja preventivnih elemenata kontrole je rezultat iskustva prije svega interno u arhitektonskoj disciplini, iznad svega koja se tiče njene općenite namjene i njenog stupnja napredovanja. Pokušaj uspostavljanja kriterija koji sažimaju tehničku i kulturnu okolnost je operacija kojoj neprestano biva odlagano arhitektonsko znanje, u pokušaju njene racionalne sistematizacije.

Sve što se dešava tijekom projektiranja je bilo, u svojoj povijesti, objekt kontinuirane institucionalizacije bilo kao konkretni *zbroj* praktičnih iskustava gradnje, bilo kao teoretiziranje rasprave. Ovo se dogodilo uglavnom slijedeći dva smjera: jedan je vezan za osmišljavanje i vođenje projektantske operacije, a druga teži korištenju prethodnog arhitektonskog iskustva razionalizirajući je u sheme, u kojima teorije, oblici, tipologije i tehnike bivaju sažete i iskomunicirane kao općenita pravila izgradnje,

obzirom da su poludovršeni kulturni koncepti preko kojih se pokušava osigurati preventivno točnost rezultata.

Mislim da jedan povijesni crtež, iako izuzetno sažet od ovih kontinuiranih pokušaja institucionalizacije disciplinarnih ideja s ciljem izdvajanja instrumenata (ili parametara) projektantske kontrole, može biti jako koristan.

*Shema
razvoja teorija
projektiranja*

Upravo je renesansno doba ono koje vidi ponovnu reorganizaciju projektantskih odnosa na polju radikalnog obnavljanja figure arhitekta u društvenom kontekstu. Alegorijski gotički prostor zamijenjen je konceptom mjerljivosti i racionalnosti perspektivnog renesansnog prostora: proporcionalni instrumenti nisu više tehničko-izvedbeni, već se osnivaju kao metafizička garancija kvalitete. Arhitektura postaje “ars liberalis” koja se diferencira od “ars maecanica”-e pa je dakle njen zadatak također kulturna elaboracija, a ne tehnička interpretacija ideja koje su se već transofmirale u figurativne propise. Iako Philibert de l’Orme još 1567. g. piše traktat značajnog naslova *Nouvelles inventions pour bien bastir*, razvoj od traktata Francesca di Giorgia iz 1482. g. *Trattato di architettura civile e militare* do knjige Andree Palladia iz 1570. g. *Quattro libri dell’architettura* je kontinuiran i linearan.¹¹

Zanat upotpunjen s umjetnošću preko prikladnih tehničkih znanja (kao što su priroda i pejzažistika integrirani s umjetnošću poznavanjem “prikladnog mjesta”) postaje malo po malo sve više zanat projektanta kojem se moraju odrediti pravila, dok se otvara rasprava oko izvedbe djela kao odvojene radnje, isključenog od autentičnog kulturnog značenja. Krenuvši od pretpostavljene slučajnosti između racionalnosti i ljepote u smislu otkrivanja prirodnog reda svijeta Renesansa određuje vlastita načela projektiranja: u smislu arheološko-historiografskih načela, preko proučavanja klasičnih spomenika, kao metodoločki parametar;

¹¹ Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, 1482.; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, 1485.; Sebastiano Serlio, *Regole generali dell’architettura*, Venezia, 1537.; Andrea Palladio, *I 4 libri dell’architettura*, Venezia, 1570.; Philibert de l’Orme, *Nouvelles inventions pour bien bastir*, 1567. ¶ Za sve naznake literature koristili smo se djelom Juliusa von Schlossera, *La letteratura artistica*, Sansoni, Firenze, 1956.

u smislu instrumenata mjerenja prostora preko otkrića perspektive: u smislu novih simboličnih instrumenata preko antropocentričnih teorija simetrije, matematičkog odnosa, zlatnog reza, “pravilnih tijela” i dogovora ljudskih mjera sa univerzalnom harmonijom. Vrijeme je to tehničkih traktata o obliku.

Pred pitanjem grada Renesansa ne odustaje od svog koncepta prostora dijeljivog i mjerljivog: neovisno o mjerilu i mjestu; odgovara na problem grada elaborirajući cijeli niz prostornih utopija gdje se grad još uvijek predstavlja kao “pravilno tijelo”, kao geometrijsko ogledalo harmonije prirode.

Dok koncept *oblika* prednjači arhitektonsku tematiku renesanse, manirizam predlaže koncept *slike*, počevši od otkrića psihološke dimenzije i dakle od potrebe da se napravi od tako jedinstvene ekspresije baza za kritičku sklonost klasičnog jezika. Sa psihološkom dimenzijom pojedinca otvara se prostor za osjećaj njegove smrti, posebno kao spoznaja fizičkog i psihičkog propadanja. Kao završetak jednog jedinstvenog iskustva, nezamijenjivog, smrt postaje sjena manirističkog svijeta. “Ono podrazumijeva”, govori Ludwig Binswanger, “različitost, raskol, potrebu usporedbe i suočavanja. Njezina prva pretpostavka je pokušaj prijenosa nečega što je postalo normalno, odnosno klasicizam, u tvrdu atmosferu namjere koja se ispituje.”¹² U potrebi ponovnog osnivanja koncepta zajedničkog značenja otvara se rasprava o suštini umjetnosti i arhitekture. U tome se otvara mjesto kontradikciji kao što je moguće načelo na kojem bi se moglo osnovati umjetničko djelovanje: to je kontradikcija koju predlaže protureformacija spoznajama. Dok se s jedne strane arhitekti trude kodificirati ono što oni smatraju vlastitom linvističkom tradicijom u najvažnijoj konstrukciji traktata svih vremena, arhitektonska proizvodnja se precizira kao neprekidna rasprava o toj linvističkoj baštini. Samo što značenje pravila postaje priručan propisan, postaje političan i moralan osim što je tehnički i teoretički. Počevši od dva fundamentalna načela osnivaju se dakle instrumenti preventivne kontrole manirističkog projektiranja: onaj povijesni koji postaje neprekidno razmišljanje o neposrednoj tradiciji, čija sigurnost rezultata izgleda kao nepovratno slamanje svake mogućnosti inovacije; ona Vasarijeva koja se odnosi na “svoj način” u smislu osnivanja koncepta osobnog stila.

¹² Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, Il Saggiatore, Milano 1964 (orig. izd. Max Niemeyer Verlag., 1956).

Proces relativizacije parametara projektantske kontrole nastavlja se kroz cijelo 17. st. Povijest postaje povremeno mjesto iskustva, dok nadvladanje od strane znanosti umjetničke doktrine prirode zagovara samu prirodu umjetnosti kao predmet: kao pejzaž. Novi parametri kontrole dolaze u prvi plan: prije svega onaj otkrića kako mjerila vrijednosti stvari. Ovaj koncept s jedne strane naglašava poteškoće rasprave o ideji “poezije”, nudi raspravi naturalizam kao slučajnost, a s druge strane ulaže ponovno u tehničku materiju (tehnika koja podupire geometrijsko–graditeljsko otkriće) rasprava najvažnijih baroknih arhitekata: Borrominija, Guarinija, Vittonea.¹³

Paralelno se relativizira načelo podjele prostora; nova policentrična prostorna struktura se predlaže skoro kao ogledalo kopernikovog otkrića, eksperimentalne Galileove metode, otkrića projektivne geometrije. Ali možda najvažniji korak za barokno projektiranje se sastoji od novog odnosa koji se stvara između arhitekta, grada i prirode. Negacija odnosa spomenik–tkivo je oduševljenje gradskom fragmentiranosti, zanimanje za scenografiju su na neki način nuspojave. Priroda (u ovom konkretno materijalnom pejzažu) postaje jedan od dijalektičkih elemenata strukture baroknog grada, jedan od elemenata s kojima arhitekt od sada pa nadalje mora surađivati.

Može se shematski potvrditi da tri grupe traktata vode oblikovanju projektantskih parametara neoklasičnog doba. Skupina tekstova napisanih između 1760. i 1762. g. od strane Winckelmana, Lessinga, Mengsa i Piranesija, oni koje su napisali Milizia i Lodoli između 1781. i 1786. g., i onih koje su napisali arhitekti francuske revolucije na početku 19. st.¹⁴

¹³ Francesco Borromini, *Opus architectonicus*, Roma, 1735; Guarino Guarini, *Architettura civile* (postuma), Torino, 1737; Bernardo Antonio da Vittone, *Istituzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano, 1762.

¹⁴ Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte, 1755-2735 e Storia dell'arte nell'antichità*, 1764; Raffaello Mengs, *Riflessioni sulla bellezza*, 1762, izd. 1783; Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, 1766; Andrea Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana, ossia l'arte di fabbricare con solida scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma, 1786; Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'architettura*, 1756 e *Lettera sopra l'architettura*, 1742; Francesco Milizia, *Principi di architettura civile*, Bassano, 1813.